il verri

“Fenoglio fisico e metafisico”

Rivista fondata da Luciano Anceschi
anno LXVII

n. 80 - ottobre 2022 - € 15,00
il verri edizioni
18° Compasso d’oro
Segnalazione speciale

Spedizione in a. p. – 45% – art. 2 comma 20/b – legge 662/96 – Filiale di Milano – Tassa riscossa Taxe perçue CMP Roserio Milano

Lorenzo Mari

Lettera '22. Su alcune recenti dattilo-scritture di ricerca

> And before you know
> It gets lost in the steam and chatter of typewriters.
> J. Ashbery, *Paradoxes and Oxymorons* (1979)

In molti ambiti di ricerca, come ad esempio la sociologia dei media, la categoria del "post-digitale" è ormai attiva da anni. Uno dei suoi fautori, Florian Cramer, ne ha proposto l'uso per identificare un fenomeno che è insieme di disincanto rispetto al digitale e di revival dei media analogici[1]. Per Cramer, si tratta di un dato culturale, più che storico (di storia della tecnica, ad esempio)[2], e come tale offre più di un aggancio, in questa sede, per una possibile "estetica post-digitale"[3].
Ragionare in termini di estetica, infatti, consente l'instaurazione di un continuo processo decostruttivo e ricostruttivo, nel quale i due principi-cardine del "post-digitale", disincanto e revival, possono essere allo stesso tempo affermati e sottoposti a critica. Non si

1 — F. Cramer, "What is 'Post-Digital'?", *APRJA*, 3.1, 2014, 12.
2 — Ivi, 13.
3 — Per approcci ancora diversi all'"estetica post-digitale", cfr. ad esempio S. Contreras-Koterbay, Ł., *The New Aesthetic and Art: Constellations of the Postdigital*, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2016; *originalcopy: Post-Digital Strategies of Appropriation*, a cura di M. Kargl e F. Thalmair, De Gruyter, Berlino 2019, etc.

tratta di un itinerario del tutto circolare, bensì della mappatura di un territorio parzialmente nuovo e che offre continue aperture, passando al vaglio elementi sempre diversi.
È il caso del nesso mediale, ma anche culturale ed estetico, tra computer e macchina da scrivere, qui reso metonimicamente come nesso tra (scrittura) *digitale* e *dattilo*-(scrittura): com'è noto, Jay Bolter e Richard Grusin hanno proposto la categoria di "ri-mediazione" per descrivere vari processi, tra i quali quello che, a partire dagli anni Settanta del Novecento, ha visto il computer, in quanto *word processor*, ri-mediare e al tempo stesso eliminare progressivamente dall'orizzonte mediale la macchina da scrivere[4]; puntualizzando come i computer abbiano progressivamente ri-mediato anche «posta fisica, giochi di carte, tavoli da gioco, archivi cartacei e calcolatrici»[5], Marianne van den Boomen ha proposto invece la categoria di "transcodificazione" per dare conto di quella retorica del digitale, basata su una complessa interazione di metafore e metonimie (come quella appena proposta, tra *dattilo-* e *digitale*) che è alla base di precise «configurazioni digitali/materiali che possono abilitare o disabilitare pratiche specifiche»[6].
In questo ambito retorico, il nesso *dattilo-/digitale* non si dà come semplice doppio, in base alla comune radice etimologica[7], né come processo lineare di evoluzione dall'uno all'altro termine, quanto come apertura di «configurazioni digitali/materiali» di volta in volta peculiari. Nei territori dell'estetica, ciò significa, innanzitutto, l'abbandono di una concezione ingenuamente mimetica della scrittura digitale rispetto alla dattiloscrittura, nonché il fatto che l'uso, anche strumentale, di tale possibilità mimetica sia sempre accompagnato da una certa capacità autoriflessiva e meta-mediale. Inoltre, ciò implica l'assunzione consapevole di tutta una tradizione di scritture avanguardistiche e di ricerca, già basate sulla dattiloscrittura, senz'alcuna nostalgia o passatismo.
Del resto, da un punto di vista eminentemente pratico, l'uso dei media digitali può portare all'imitazione, ma anche all'ampliamen-

4 — J. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000, 66.
5 — M. van den Boomen, *Transcoding the Digital. How Metaphors Matter in New Media*, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2014, 104-5 (qui e di seguito, dove non altrimenti specificato, si forniranno traduzioni di servizio per le opere non tradotte in italiano; allo stesso modo, anche di tutti i link forniti si intende, dove non altrimenti specificato, che l'ultimo accesso è stato effettuato il 30 aprile 2022).
6 — Ivi, 32.
7 — Il comune riferimento etimologico al "dito" non è univoco: dalla stessa radice si ha ad esempio la parola inglese *digit* (cifra), sottolineando come le dita della mano possano essere usate per scrivere ma anche per contare; ciò collima, ad esempio, con la carica semantica del termine francese *numérique*. Le implicazioni di questa storia etimologica possono essere ancora molte, ma, giocoforza, eccedono la misura di questo articolo.

to (considerando, ad esempio, le possibili manipolazioni delle dimensioni del foglio elettronico rispetto al foglio di carta inserito nella macchina da scrivere), delle possibilità offerte dalla dattiloscrittura. Quest'ultima, inoltre, aveva già portato a varie elaborazioni estetico-artistiche che restano ancora di tutta rilevanza all'interno delle singole scelte autoriali.
Si pensi, ad esempio, alla capacità di sfruttare creativamente l'errore di battitura (*typo*, in inglese, in un'intima connessione, dunque, con la macchina da scrivere: *typewriter*), svincolando questo aspetto – già centrale nell'estetica di alcune opere legate alla dattiloscrittura come *a: A Novel* (1968) di Warhol[8] – dalla necessità di una semantizzazione immediata, e aprendo, tra l'altro, pur con tutte le differenze del caso, all'estetica digitale del *glitch*[9], o ancora ad esiti asemici tramite la sovrapposizione di segni spinta fino all'irriconoscibilità delle singole parti e/o dell'insieme.
La presenza della dattiloscrittura nella poesia visiva e concreta rinvia poi ad una lunga tradizione che affonda le radici nella storia del calligramma, poi rivisitato grazie alle potenzialità mediali della macchina da scrivere, e che raggiunge infine una formalizzazione tale per cui già negli ultimi decenni del Novecento si coniano definizioni autonome per la "dattiloscrittura poetica", come *typestracts* o *typewriter poems*[10]. Tale tradizione arriva fino a oggi, come dimostra un recente interesse, sia teorico che poetico, di caratura transnazionale[11]; anche alcune recentissime "dattilo-scritture di ricerca" di autrici e autori di origine italiana, realizzate tra il 2019 e 2022, si possono intendere non tanto come riattivazione passatista, o nostalgica, di una "estetica della dattiloscrittura", quanto come ulteriore ri-mediazione e transcodificazione "post-digitale" del nesso tra *digitale* e *dattilo-*.
Mangio alberi e altre poesie (2019) di Laura Cingolani, ad esempio, sembra andare, in prima battuta, verso un'elaborazione digitale mimetica della dattiloscrittura: la componente verbovisiva del li-

8 — Cfr. P. Benzon, "Lost in Transcription: Postwar Typewriting Culture, Andy Warhol's Bad Book, and the Standardization of Error", *PMLA*, 125.1, 92-106.
9 — Cfr. L. Emerson, *Reading Writing Interfaces: From the Digital to the Bookbound*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014.
10 — Cfr. P. Finch, "Introduction", in *Typewriter Poems*, a cura di P. Finch, Something Else Press, New York 1972, 6: «Non è facile capire cosa distingue un *typewriter poem* (o un *typestract*, secondo la definizione di Edwin Morgan) – cosa ne fa un *typewriter poem*, più che un esempio di poesia concreta o sperimentale».
11 — Si veda, a titolo di esempio, la produzione sia teorica che poetica di Dani Spinosa, in Canada (*Anarchists in the Academy: Machines and Free Readers in Experimental Poetry*, University of Alberta Press, Edmonton 2019; *OO: Typewriter Poems*, Invisible Books, Picton 2020), oppure le ultime opere di Augusto de Campos, proveniente dalla tradizione brasiliana della poesia concreta del gruppo Noigandres e che continua a produrre opere anche oltre i limiti di questa tradizione (*Outro*, Editora Perspectiva, São Paulo 2015; *Cláusula pétrea*, serigrafia, 2018).

bro è ottenuta ricorrendo al carattere Courier New, comunemente presente nei programmi di videoscrittura; l'elaborazione grafica è poi eseguita anche tramite altri software. Se in alcuni commenti ci si è soffermati sull'apparente utilizzo, da parte di Cingolani, di una macchina da scrivere Lettera 22[12], e al conseguente riferimento a un certo immaginario mediale e culturale – «citazioni di un paradiso perduto», secondo le parole della stessa autrice[13] – si può altresì osservare come questo uso non sia sempre mimetico[14] e/o nostalgico. Sono presenti, ad esempio, le cifre 0 e 1[15] – assenti dalla tastiera della Lettera 22, ma alla base del sistema binario caratteristico dell'elaborazione informatica – e, in modo ancora più netto, alcune pagine diventano tavole verbovisive che lambiscono i territori del disegno e dell'arte figurativa[16].
Tale ipotesi è confortata dalla pubblicazione, sulla rivista online *Antinomie*, di un'opera di Cingolani, *Sonnambula n. 7*[17], dove, a una pagina/tavola poi inclusa in *Mangio alberi*[18] si aggiungono «strati di pittura, per lo più ad acquerello [e] tracce organiche del vissuto quotidiano come il caffè»[19]. È un intreccio tra macchinico e corporale che Andrea Cortellessa analizza approfonditamente, in un contributo apparso sempre su *Antinomie*:

> Il calligramma diventa allora «una sorta di rituale. Un'esperienza quasi esoterica. Densa e robusta»; e il foglio si fa, a tutti gli effetti, «spazio performativo»: pratica divinatoria, azione gestuale (nel corso delle *performance* chi legge cammina « a tentoni in mezzo al pubblico, ad occhi chiusi e camicia da notte»), apparato di cattura psicodinamico («attraverso animali, mostriciattoli, macchie animate, momenti terribili, distensioni, velocità,

12 — E. Roversi, "Laura Cingolani – Mangio alberi e altre poesie", *Tragico Alverman*, 30 maggio 2020 (online: https://tragicoalverman.wordpress.com/2020/05/30/laura-cingolani-mangio-alberi-e-altre-poesie).
13 — Comunicazione personale dell'autrice (e-mail), 23 marzo 2022.
14 — Cfr. L. Cingolani, *Mangio alberi e altre poesie*, Edizioni del Verri, Milano, 2019, 35 e 43: qui l'elaborazione grafica non assomiglia tanto a quella possibile su un foglio di carta, quanto, secondo una comunicazione personale dell'autrice (e-mail, 23 marzo 2022), a «un aquilone che vola lontano».
15 — Ivi, 68, 69, 85 e 86.
16 — In questo senso, è opportuno ricordare come Laura Cingolani abbia esposto le proprie opere, assieme a molte altre artiste e artisti, nella mostra "Scrivere Disegnando. Quand la langue cherche son autre" organizzata presso il Centro d'Arte Contemporanea di Ginevra dal 29 gennaio al 23 agosto 2020 (online: https://centre.ch/fr/exhibitions/scrivere-disegnando).
17 — L. Cingolani, "Sonnambula n. 7", *Antinomie*, 12 marzo 2020 (online: https://antinomie.it/index.php/2020/03/12/3680).
18 — L. Cingolani, *Mangio alberi*, cit., 64.
19 — A. Cortellessa, "Il foglio come spazio performativo. Expanded Poetry #5", *Antinomie,* 12 marzo 2020 (online: https://antinomie.it/index.php/2020/03/12/il-foglio-come-spazio-performativo-expanded-poetry-5). Le citazioni interne provengono da un avantesto di Cingolani, definito da Cortellessa «un *memoir* di grande interesse che resta tuttora inedito» (*ibid.*).

> lentezza, equilibrio e disequilibrio in un racconto potenzialmente infinito e la cui scia lascia tracce sotterranee») e, soprattutto, episodio terapico (il mestiere che fa Laura è quello di arteterapeuta) e autoterapico...[20]

Tale processo di ritualizzazione "quasi esoterico" si rivela base necessaria per la dimensione performativa non soltanto del "foglio", ma dell'intera produzione dell'autrice, qualificabile sin dagli esordi come transmediale[21]. In un contesto performativo, la dimensione figurativa si accompagna a quella ora sonora, ora gestuale, che si ha sulla scena; in questo, Cingolani continua nel solco della poetica di Amelia Rosselli da lei stessa analizzata in più luoghi, come ad esempio in questo breve commento:

> La scrittura di Amelia Rosselli – meraviglioso caso a sé – sembra collocarsi tra questi due poli: da una parte l'importanza dell'aspetto ritmico-fonetico vicino alla sperimentazione dell'avanguardia (tuttavia senza la meccanica progettualità che caratterizza quest'ultima), dall'altra [perché si] avvicina al tono ricercato e solenne del lirismo italiano tipico di poeti isolati (senza tuttavia la compatta plausibilità logica e il nitido supporto discorsivo-filosofico di base che bene o male li accompagna)[22].

Se, ad esempio, le *Variazioni belliche* (1964) di Rosselli sono certamente anche, secondo una consolidata tradizione critica, quelle variazioni ritmico-fonetiche che risultano indispensabili in ambito performativo, non meno importante è la «compatta plausibilità logica e il nitido supporto discorsivo-filosofico» della sua produzione saggistica, che viene qui al tempo stesso messa in secondo piano, per l'effettiva a-sistematicità del saggismo rosselliano[23], ma anche enfatizzata, dato che lo scritto di Cingolani procede da un breve frammento di Rosselli, "Chi scrive già elabora dati" (1984) e, più indirettamente, da un saggio di importanza capitale nella storia della poesia italiana come "Spazi metrici" (1964). «Scrivendo a macchina posso per un poco seguire un pensiero forse più veloce della luce»[24], scriveva Rosselli, nel 1964, associando

20 — *Ibid.*
21 — Si fa riferimento al progetto artistico performativo e transmediale "esse zeta atona" avviato da Laura Cingolani con Fabio Lapiana nel 1996 (https://essezetaatona.wordpress.com).
22 — Cfr. L. Cingolani, "Un mio personale e corporale 'cervello elettronico'", in A. Rosselli, *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, a cura di A. Lo Russo, S. Savino, S. Rosselli, Le Lettere, Firenze 2007, 230.
23 — Per una prospettiva più completa su questo punto, cfr. A. Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara 2004.
24 — A. Rosselli, "Spazi metrici", in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Mondadori, Milano 2012, 189.

```
        Ognuno è quel che è
    e sembra banale dirlo, e io
    tocco, e comunque ha con la sua lingua
    guarda il naso che ha con i suoi occhi
    sfrega le proprie mani
        ogni anima infinire
    Non è abituato ad altri odori che il suo
    e quando questo gli diventa ostile
    uccide o vaga storto tra la propria bile

    Ognuno è quel che è sghembo, un po' storpiato
    bello, brutto, tarchiato, come è è tanto di più appur
    stringe il momento che si porta addosso
    se lo stringe se lo tiene appresso
    se lo lascia cade dentro a un fosso
viene interpretato da ognuno
    e la gente"
secondo i propri modi e i propri
    Ognuno infatti cade, ha le sue proprie
    ragioni, monta triplette e bastioni
gusti. Ognuno muove mani, braccia,
    Ognuno vede quando dorme io
busti, sente lo scrocchio del proprio osso del collo
    un pozzo nella, ognuno è profondo e
Ognuno corre a più non posso, un po' satollo
    rotto non è mai
o almeno ha questa sensazione
    niente, così, tanto per dire
quando viene investito da una profonda missione
    sincero: ognuno è maschio
    femmina, altruità, ognuno è niuno e tutto
Ognuno è sbronzo, fatto
di cartone, ognuno è un
omone, un drone, un donnone, ognuno è un
bambinone che osserva e detta e scrive
regole, così come io faccio allora e più, né meno
con molte o poche regole ricerca
un senso. un po' di gratitudine un po'
```

Laura Cingolani, *Ognuno è quel che è*, in *Mangio alberi e altre poesie*, il verri edizioni, Milano, 2019, 13.

anche la specificità mediale della macchina da scrivere accanto alla più nota elaborazione del "cubo", o anche "poligono metrico"[25]. «Sia nella metrica, sia tramite il pensiero, miravo a computerizzare, cioè a pensare fino in fondo, non essendo in possesso di alcuna

25 — Per una definizione sintetica, cfr. A. Baldacci, "Lo spazio dinamico del verso", in Id., *Amelia Rosselli. Una disarmonia perfetta*, Laterza, Roma-Bari, 2007, e in particolare p. 37: «Proprio a partire dalla *Libellula* la Rosselli comprime il proprio vorticoso sperimentare dentro forme chiuse, *in primis* a livello grafico. [...] Le formulazioni geometriche di cui parla l'autrice [nei suoi saggi ora contenuti in *Una scrittura plurale*, cit.] si concretizzano in uno spazio assoluto, in una sorta di quadrato o di cubo ideale, all'interno del quale pressare il proprio flusso creativo».

macchina detta computer, ma immaginandomi tale»[26], ribadiva Rosselli, nel 1984, da un lato rigettando la specificità mediale (Rosselli non scriveva al computer), dall'altro evidenziando come la sua scrittura, in continuità con i "poligoni metrici" teorizzati vent'anni prima, nascesse già sempre transcodificata, come "computerizzazione" (potremmo dire, come "digitalizzazione").
In Rosselli, l'esito del nesso *dattilo-/digitale* rimane sempre legato a un disegno: geometrico, e latamente figurativo, ma non tanto come effetto delle *contraintes* del dispositivo, quanto come possibilità generatrice. Potenziale espanso da Cingolani, le cui pagine visive, per tornare a citare le analisi finora disponibili del libro, sono «pratica divinatoria», nonché «apparato di cattura psicodinamico»[27], entro i cui limiti sono *disegnati* «volti umani e figure di animali, a comporre una galleria poetico-pittorico-antropomorfa di singolare suggestione»[28]. In questo senso, la componente "disegnata" del libro attraversa varie funzioni – dall'approccio ludico alla presunta funzione ancillare dell'illustrazione[29] fino a esiti parzialmente asemici[30] – trovando così uno spazio di autonomia per la modalità artistica così dispiegata.
Non è solo uno spazio autonomo creato dall'intreccio tra diversi media, ma può costituirsi anche come spazio performativo perché, in primo luogo, abitato dal corpo. Si veda a questo proposito il titolo del libro, già analizzato da Milli Graffi nella sua acuta postfazione:

> *Mangio alberi*: titolo magistrale in quanto rifiuta qualsiasi interpretazione. [...] Allo stesso modo si mangiano anche le poesie, si potrebbe leggere nel titolo completo: *Mangio alberi e altre poesie*. Un titolo modulato su un modello letterario conosciuto, ma l'eccentricità del termine "mangiare" permette diverse smarginature[31].

L'aspetto omofagico di una poesia che mangia altre poesie non si risolve, quindi, nell'inveterato uso citazionista e/o intertestuale, bensì nel ritorno del corpo al centro della scena (performativa, in

26 — A. Rosselli, "Chi scrive già elabora dati" in A. Rosselli, *La furia*, cit., 229.
27 — A. Cortellessa, "Il foglio", cit.
28 — E. Roversi, "Laura Cingolani", cit.
29 — Cfr. L. Cingolani, *Mangio alberi*, cit., 84 (figure zoomorfe, talora simili a cani, gatti e topi, talora di più libera interpretazione, disegnate tramite la sovrapposizione di caratteri Courier New ed elaborazione grafica tramite software) e 85 (p. es.: «topi e cani di gatto / 1 2 3 4 [...] gatti e cani di ratto / meno 2 meno 4»).
30 — Cfr. ad esempio L. Cingolani, *Mangio alberi*, cit., 7, 13, 26, 31, 35, 43, 45, etc. In tutti i questi casi, l'esito è qui definito "parzialmente asemico", perché almeno una stringa verbale è chiaramente riconoscibile e in molti casi permette al riconoscimento delle procedure di sovraimpressione e stratificazione con le quali è stata prodotta la tavola (fanno eccezione, rispetto a questo modus operandi, le pagine 35 e 43, delle quali si è già detto).
31 — M. Graffi, "Cosa c'è", cit., 114.

Laura Cingolani, *Le tue parole non sono mai*, in *Mangio alberi e altre poesie*, il verri edizioni, Milano, 2019, 106.

primo luogo, ma anche testuale e visiva). Si dà luogo, infatti, a un rituale con fini energizzanti, come insegna la tradizione etno-antropologica sull'antropofagia: lo ha scritto l'autrice in una comunicazione privata a Milli Graffi – «Ho fatto dattilografia a scuola, la segretaria come lavoro, e ho sempre sofferto dell'aspetto alienante della digitazione / ho avuto bisogno di un riscatto, che mi ha aiutato a prendere in mano la mia scrittura / per liberarla dal tempo invadente del capitale»[32] – evidenziando, tra l'altro, come la "digitazione" sia un legame di fondo del nesso *dattilo-/digitale*, rovesciabile in un'istanza "di riscatto" (sempre Cingolani: «infatti

32 — Comunicazione privata tra L. Cingolani e M. Graffi (e-mail), 2 ottobre 2019.

ho sempre adorato il suono che facevano i tasti»[33]). Tale possibilità emancipatrice e creativa è, ancora una volta, colta già nell'analisi di Rosselli:

> È una questione di gradi, gradi di intensità dell'elaborazione del supporto, ma è probabilmente anche una questione di zone della psiche differenti che vengono coinvolte dai diversi supporti [...] quando Amelia Rosselli elogia le possibilità della macchina da scrivere con i caratteri IBM che le permettono di sviluppare il suo "cubo magico", per certi versi fa riconquistare alle meccaniche del cervello quantomeno l'utilizzo di entrambe le mani nel gesto fisico della scrittura, prerogativa, invece, nella maggior parte dei casi, della sola mano destra (specializzata a farlo da secoli ed espressione più diretta del funzionamento della parte sinistra del cervello, quella più logico-razionale). Molto coerente con la sua volontà, in poesia, di «pensare fino in fondo»[34].

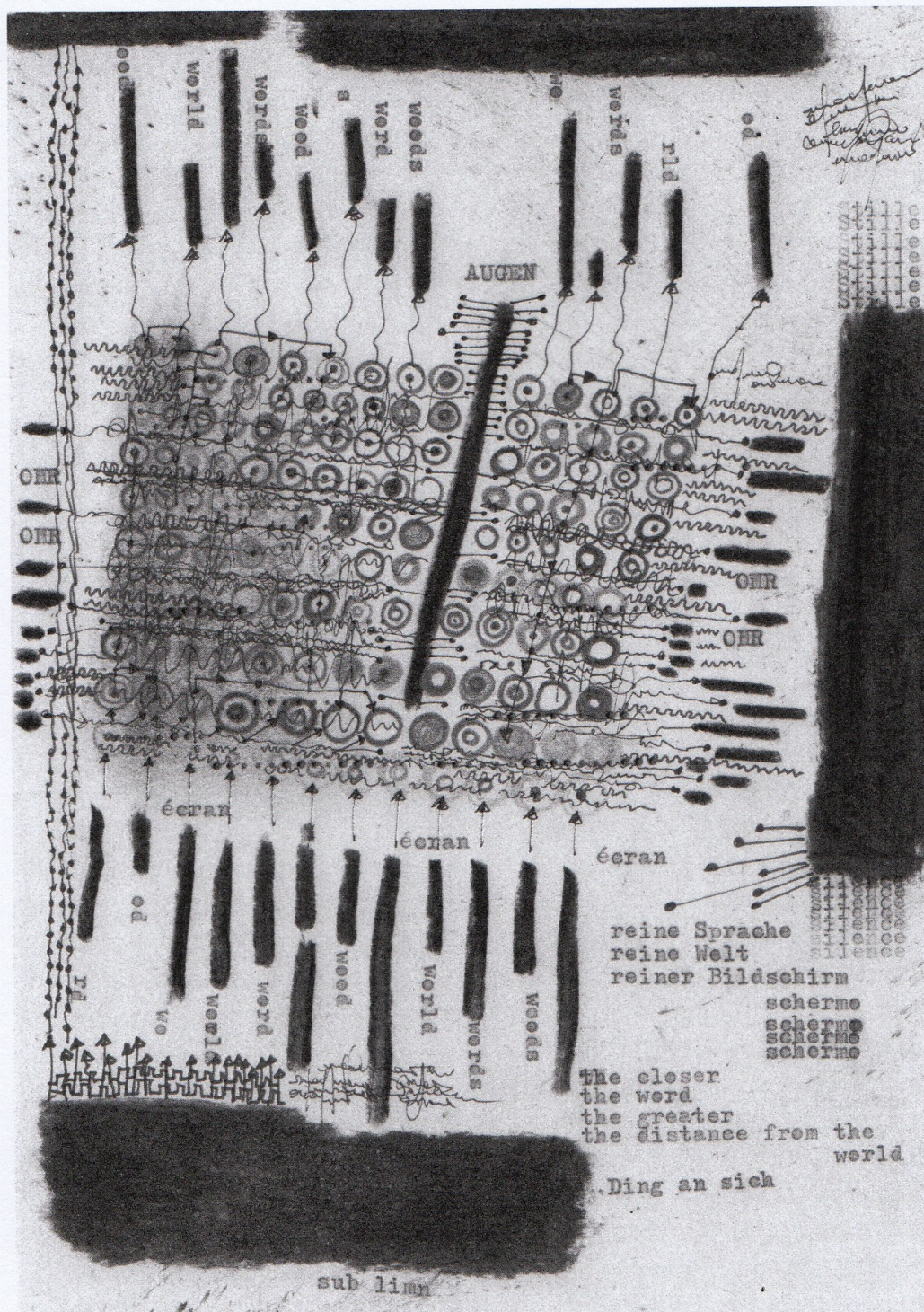
Si dirige verso un medesimo orizzonte neurobiologico anche la riflessione teorica e la produzione di Federico Federici, in particolar modo nel recente *Misura del sonno (e altre ricerche verbovisive) / Mass des Schlafes (und andere verbovisuelle Forschungen)* (2022). Si tratta, appunto, della neurobiologia del sonno, adottata come matrice di una serie di discorsi che si allargano per cerchi concentrici nella produzione più generale dell'autore, fornendo nuova sistematizzazione alle ricerche precedenti.
La «palpebra chiusa»[35] del sonno istituisce, innanzitutto, quella dicotomia luce/buio che permea tutto il libro, andando incontro a peculiari rielaborazioni già a partire dal primo testo: «L'assoluta luce /che governa il tempo / e contorna il buio / ha da questa parte / un varco stretto / per l'eternità: l'occhio / che la copre / illuminato»[36]. Rifuggendo tanto dal buio, più convenzionalmente associato alla metaforica del sonno, quanto dall'"assoluta luce", il "varco stretto" diventa, nelle due pagine successive, «Tiresia's ga-

33 — *Ibid.* In rete, sono rintracciabili due video realizzati da Cingolani che collegano più direttamente il nesso *dattilo-/digitale* con la dimensione aurale e scenica: "Videolettera" (2006, online: https://www.youtube.com/watch?v=9snMgiBssCw), basata sui suoni e rumori della macchina da scrivere, e "Sonata n.2 per Graphemium" (2009, online: https://www.youtube.com/watch?v=QDX770HiAX8), dove il software denominato *Graphemium*, ideato e realizzato dalla stessa Cingolani in collaborazione con Daniele Salvati, è presentato come «uno strumento di poesia sonora, che coniuga la parola poetica all'elaborazione musicale elettronica. Ad ogni grafema digitabile nella tastiera del pc è associata una nota: il testo viene letteralmente suonato e ogni esecuzione può essere effettuata con un diverso suono, timbro e strumento» (*ibid.*)
34 — L. Cingolani, "Un mio personale", cit., 232.
35 — F. Federici, *Misura del sonno (e altre ricerche verbovisive) / Mass des Schlafes (und andere verbovisuelle Forschungen),* Anterem/Cierre Grafica, Verona 2022, 50.
36 — Ivi, 11.

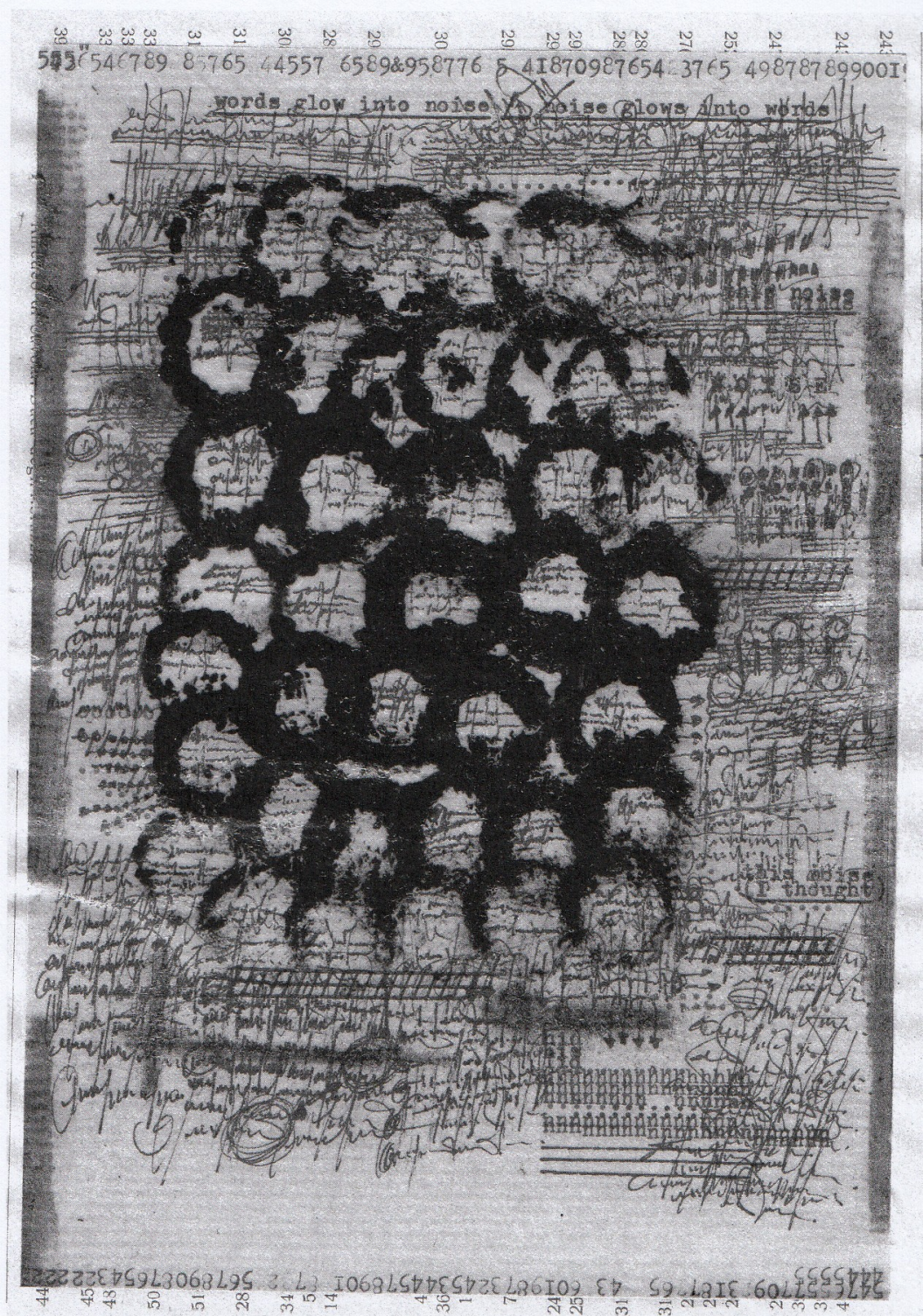
te»[37], un'opera per «china, pastello, colla, Olivetti Studio 46 su carta»[38], già inclusa nel precedente lavoro di Federici, *Transcripts from demagnetized tapes vol. 1* (2021)[39].
La tavola non ha alcuna funzione di illustrazione, né alcuno statuto ancillare, rispetto al testo precedente: con ogni probabilità, tra i vari elementi autonomamente chiamati in causa, vi è invece il riferimento a quel Tiresia di T.S. Eliot che, nella terza sezione della *Waste Land* ("The Fire Sermon"), è testimone dell'incontro sessuale automatizzato tra la dattilografa e l'impiegato; il riferimento intertestuale si rovescia immediatamente, in senso meta-mediale, nell'utilizzo, all'interno della tavola, del classico medium a disposizione della dattilografa, ossia la macchina da scrivere.
A questo proposito, tutte le opere verbovisive di *Misura del sonno* sono il prodotto di una ri-mediazione e transcodificazione che è anche ri-significazione: si tratta, infatti, di tavole in buona misura già presenti nei *Transcripts,* ma che ora sono presentate dall'autore, nella nota finale, come «laghi, mari, radure, affioramenti ai margini del sonno»[40]. Come dichiara l'autore, «data la particolarità del tema, mi pareva importante richiamare, attraverso materiali verbovisivi, dei reperti, dei documenti "originali" del sonno, quasi si trattasse di lastre di una materia vivente, di scansioni»[41]. Il foglio sembra allora diventare "foglio-pellicola", sul quale ha luogo più una "scansione" che non quella "impressione" apparentemente legata alla "trascrizione" dei *demagnetized tapes.*
Si tratta più di un cambio di accenti – pienamente coerente con la metrica accentuativa della lingua tedesca, presente in molti testi del libro (di fatto plurilingue, prevedendo anche francese, svedese e alcuni inserti in lingua inglese nelle tavole verbovisive) che, nonostante, la presenza sulla stessa pagina, non sono mai autotraduzioni dall'italiano – che non di un'evoluzione. Se infatti, a proposito dei *Transcripts*, Federici ha descritto come «naturale un accostamento a suoni o discorsi su nastri smagnetizzati da recuperare»[42], rinviando a una dimensione primariamente aurale, questa non viene meno, di fatto, neanche nelle tavole verbovisive di *Misura del sonno.* Viene anzi ribadita in vari modi, a partire dalla combinazione delle metaforiche del *suono* e del *suono* (termini peral-

37 — Ivi, 12-13. Si noti come il "retro" della stessa opera costituisca la penultima pagina del libro, prima della tavola "Beim Erwachen" (Al risveglio), creando così l'effetto, nella ricezione, di un «varco stretto» aperto per quasi tutta la durata del libro (ivi, 53).
38 — Ivi, 57.
39 — F. Federici, *Transcripts from demagnetized tapes vol. 1*, LN, Berlino 2021.
40 — F. Federici, *Misura*, cit., 56.
41 — Comunicazione personale dell'autore (e-mail), 30 marzo 2022.
42 — F. Federici, M. Giovenale, "Nello sciame. Asemic talks", *Antinomie*, 30 settembre 2021 (online: https://antinomie.it/index.php/2021/09/30/nello-sciame-asemic-talks/).

tro quasi omofonici, in italiano), in questo pasaggio: «Frastuono del marchingegno onirico: / sordo rimbombo di parola / su cui cade ombra il pensiero»[43]. In realtà, il riferimento al "marchingegno" non può non rinviare anche alla dimensione macchinica che è propria della macchina da scrivere, come conferma l'autore in una comunicazione privata – «La macchina da scrivere diventa dispositivo onirico per eccellenza, attraverso la sua dialettica di sovrimpressioni e abrasioni»[44] – portando così a una riconsiderazione complessiva del medium, già intravista anche nel caso di Cingolani: la macchina da scrivere produce segni ma anche suoni, per mezzo della percussione *dattilo-/digitale* sulla tastiera. Lo stesso accade con il foglio, specie se si precisa la sua natura, che non è di pagina qualunque – o, in modo ancora più convenzionale, di "spazio bianco" – ma di "pagina asemica": «Come ci sono frequenze nel suono o nella luce che, verso l'alto o verso il basso, sfuggono ai nostri dispositivi biologici di percezione, la pagina asemica agirebbe come un sensore in grado di intercettare quei segmenti di energia, avvicinandoli indefinitamente a uno stimolo udibile o visibile, ma mai riducendoli a esso»[45].
I *demagnetized tapes* tornano così ad avere capacità magnetica, nella pagina asemica del libro, anche grazie alla ri-mediazione, tra gli altri, del medium-macchina da scrivere, ottenuta per scansione ed elaborazione digitale delle tavole dei *Transcripts* dentro *Misura del sonno*. In altre parole, come già in Cingolani, è la dimensione dell'*asemic writing* a rifunzionalizzare la "dattiloscrittura poetica": secondo l'introduzione dei *Transcripts* firmata da Sloan De Villo, ciò istituisce un legame forte tra scrittura asemica e «poesia neoconcreta»[46]; tuttavia, *Misura del sonno* non è soltanto un libro di poesia concreta, basandosi, piuttosto, su un rapporto dialogico tra le tavole verbovisive e i testi più "lineari".
In questo dialogo si riscontra il particolare carattere intermediale dell'opera, dove ogni medium utilizzato apporta un proprio "specifico mediale", come si è visto nel caso della macchina da scrivere, considerata in quanto "marchingegno onirico". Tuttavia, non tutti i progetti intermediali di Federici funzionano allo stesso modo: in un precedente lavoro, intitolato *Biophysique Asémique* (2021)[47], l'intermedialità non prevedeva, ad esempio, momenti di

43 — F. Federici, *Misura*, cit., 47.
44 — Comunicazione personale dell'autore (e-mail), 30 marzo 2022.
45 — F. Federici, M. Giovenale, "Nello sciame", cit.
46 — S. De Villo, "Asemic-Concrete Text Hybrids", in F. Federici, *Transcripts*, cit., 3.
47 — F. Federici, *Biophysique Asémique* LN, Berlino 2021. Si veda anche questa comunicazione personale dell'autore: «Altrove (penso a *Biophysique Asémique*) non c'è questa distinzione, non c'è gerarchia: la parte "scritta" nasce e si esaurisce direttamente nei materiali verbovisivi, tutto disegno, macchia, rumore, macchina da scrivere, senza ripensamenti: pensiero-disegno-scrittura fusi insieme» (e-mail, 30 marzo 2022).

Federico Federici, *ding an sich*, carboncino, china, Olivetti Studio 46 su carta, 148 210 mm, 2019.

separazione e indipendenza dei singoli media, lasciando scorgere, invece, un progetto embrionale di *Gesamtkunstwerk*. Non è un caso, dunque, che un medium costitutivamente vicino all'idea di "opera d'arte totale" come quello cinematografico sia fatto oggetto, in *Misura del sonno*, di un trattamento che non è totalizzante: si ha invece una classica ecfrasi testuale – nel caso della «balena addormentata»[48] che rinvia alla «potente iconografia onirica»[49] del film *Werckmeister Hármoniák* (2000) di Béla Tarr – che migra poi in una tavola verbovisiva, *Chant of a Whale Asleep*[50]. Tuttavia, che vi sia una vera e propria matrice cinematografica resta, in ultima istanza, indecidibile: il luogo (testuale o verbovisivo che sia) potrebbe essere tanto cinematografico quanto onirico, rimandando non tanto al film proiettato in sala, quanto allo statuto onirico che è proprio della stessa sala cinematografica[51].
Pur basandosi sullo specifico mediale e non su un'idea di "opera d'arte totale", il carattere dialogico dell'intermedialità di *Misura del sonno* non deve però suggerire che i testi e le tavole verbovisive abbiano un'esistenza completamente autonoma e qualitativamente distinta; secondo l'interpretazione di De Villo, ad esempio, la linearità dei testi poetici "a componente verbale" trova un possibile terreno comune con il presunto carattere di linearità che sarebbe proprio anche della dattiloscrittura (facendo così da contraltare formale alla già citata inclinazione della dattiloscrittura verso l'*asemic writing*): «La struttura del testo dattiloscritto suggerisce linearità; credo, però, che l'opera richieda una lettura dotata di "profondità di campo". (Sia l'asemico che la poesia visiva richiedono nuovi tipi di lettura). Lo sguardo viene condotto dentro e in mezzo a una densa stratificazione, ma non per un semplice attraversamento»[52].
Si torna così alla natura palinsestuale della scansione sul foglio-pellicola, secondo una lettura che non va alla ricerca di una sorta di verità ultima sull'immagine (*across*) ma della sua "densa stratificazione" (*through*). È in questo senso, non immediatamente convenzionale, del "documento" che le tavole verbovisive possono essere intese come «reperti, [...] documenti "originali" del sonno, quasi si trattasse di lastre di una materia vivente»: la loro natura documentale non è tanto legata al senso comune, quanto alla con-

48 — F. Federici, *Misura*, cit., 37.
49 — Ivi, 56.
50 — Ivi, 38-39.
51 — Il riferimento è naturalmente a: C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia 2006 [1977].
52 — S. De Villo, "Asemic-Concrete", cit., 3.

Federico Federici, *plot of the air while the poem is read*, carboncino, china, resina, Olivetti Studio 46 su carta, 148 210 mm, 2021.

tinua ri-produzione, nello spazio, dell'intero universo[53].
Questa spazializzazione del linguaggio ha una nuova, peculiare elaborazione nella produzione di Alessandro De Francesco, la cui opera *(((* (Arcipelago Itaca, 2020)[54] trova continuazione, e per meglio dire trans-figurazione trans-mediale nella *virtual exhibition* dal titolo *Expanded Poetry #1*, ospitata dallo spazio espositivo derTANK di Basilea (19 febbraio-19 marzo 2021), la cui *VR room* è stata resa accessibile sul sito Internet dello spazio[55]. Questo lavoro, primo di una serie progettuale ancora in fieri[56], si basa anche sulla produzione teorica dell'autore, e in particolare sul saggio "Poetry as Artistic Practice" (2018)[57] e sulla monografia *Pour une théorie non-dualiste de la poésie (1960-1989)* (MIX, 2021)[58]. Oltre a chiarire il background transnazionale (principalmente, italofono, francofono, anglofono e germanofono) dell'opera di De Francesco – già ravvisato nel caso di Federici, e com'è forse più immediato per autori che, effettivamente, vivono e operano all'estero (Federici tra la Liguria e Berlino, De Francesco tra Bruxelles e Basilea) – il saggio *Pour une théorie non-dualiste de la poésie* fornisce, appunto, una "teoria non-dualista della poesia": per De Francesco, la dicotomia tra «l'*aderenza* della poesia al proprio gesto di enunciazione» e «l'*avvicinamento* tra il linguaggio poetico e il *reale* che lo circonda e lo contiene»[59] non ha ragione di sussistere; inoltre, ed è

53 — Cfr. la citazione da *Biophysique Asémique*: «La scrittura è una sorta di officina. La sua prima e ultima dimora è l'universo. L'atmosfera attuale della Terra racchiude una grande quantità di molecole e di parole», ripresa da Isabella Bignozzi in questa preziosa nota di lettura di *Misura del sonno*: I. Bignozzi, "Emissioni sulla soglia: a proposito di *Misura del sonno* di Federico Federici", *blanc de ta nuque*, 17 gennaio 2022 (online: http://golfedombre.blogspot.com/2022/01/isabella-bignozzi-su-misura-del-sonno.html).
54 — A. De Francesco, *(((*, Arcipelago Itaca, Osimo, 2020. Il libro è stato successivamente pubblicato in edizione trilingue (italiano, inglese e francese): Id., *(((*, Uitgeverij/Punctum Books, Den Haag / Santa Barbara 2021.
55 — *Expanded Poetry #1* è ancora fruibile all'indirizzo: http://dertank.space/alessandro-de-francesco-exhibition.
56 — L' itinerario poetico-artistico di *Expanded Poetry* dovrebbe continuare con la realizzazione di *Expanded Poetry #2*, che trova un antecedente nel progetto *Without Need to See* ("Senza bisogno di vedere", 2018, realizzato grazie a una borsa di ricerca della Fédération Wallonie-Bruxelles). In quel caso, l'utilizzo di una tecnologia wireless di *motion-tracking* rendeva possibile l'immersione dei fruitori in uno spazio 3D completamente buio, ma arricchito dalla presenza di una testualità dinamica con la quale si poteva interagire grazie al sensore occipitale a infrarossi Structure Sensor montato su un visore Bridge. Su basi simili, *Expanded Poetry #2* dovrebbe sfruttare la combinazione del visore Aryzon, unita ad una app per iPhone, della stanza virtuale di *Expanded Poetry #1*, opportunamente rimodellata allo scopo di rendere fruibile come esperienza di Mixed Reality, quindi in uno spazio espositivo reale, ciò che, anche per le restrizioni materiali (sempre presenti, in una sorta di contraltare alla "semi-immaterialità" di questa pratica poetico-artistica) dovute alla diffusione del Covid-19, è nato come *online exhibition*.
57 — A. De Francesco, "Poetry as Artistic Practice", *L'Esprit Créateur*, 58.3, 2018, 38-57. De Francesco è autore di una miscellanea di saggi pubblicata in precedenza con lo stesso titolo: A. De Francesco, *Continuum: Writings on Poetry as Artistic Practice*, Uitgeverij/Punctum books, Den Haag / Santa Barbara,2015.
58 — A. De Francesco, *Pour une théorie non-dualiste de la poésie (1960-1989)*, MIX/Les Presses du Réél, Arles 2021.
59 — Ivi, 6, corsivi nell'originale.

un insieme di sostanze superfici e di bolle di colore scuro si
distende in modo irregolare sullo spazio verde è
possibile osservare dall'alto il risultato dell'esplosione
un marchio è posto in basso a destra dell'immagine sostanze
l'insieme di superfici materiali sostanze presenta un rilievo centrale di
forma ellittica con variazioni di colore verso il bianco

le percentuali piú elevate dei materiali ritrovati
sono frammenti di tessuti e di oggetti eterogenei
talvolta fusi insieme sul prato che circonda
l'insieme di superfici tessuti materiali alcuni animali si muovono
impercettibilmente in piú direzioni e osservano il
cambiamento di colore e di spessore del terreno
centrale

Alessandro De Francesco, *(((*, Arcipelago Itaca, Osimo 2020), 13.

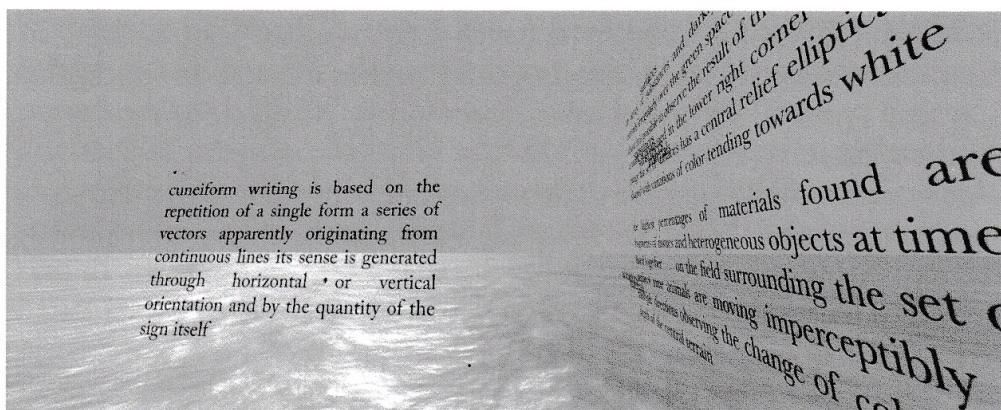
ciò che più interessa ai fini di questo articolo, questo può essere postulato a partire da una «visione della poesia che [...] situa [...] *la pratica poetica accanto alle pratiche artistiche di tipo plastico, più che accanto alla letteratura*»[60].
Quest'ultima prospettiva trova una più specifica articolazione nel saggio del 2018, nel quale l'autore esprime la necessità di ubicare la propria pratica poetica *qua* artistica entro un «immersive reading environment», in cui la poesia sia un «volume fatto di parole

60 — Ivi, 14, corsivi nell'originale.

[che] è allo stesso tempo concetto, oggetto e ambiente, spazio immersivo»[61], esperibile in tutte e tre le dimensioni direttamente nell'atto di fruizione dell'opera (*reading*), più che nella sua produzione[62]. A ragione dell'impianto teorico qui brevemente descritto, permane, in ogni caso, la presenza di un'istanza autoriale che cerca, nello specifico, di superare un'altra dicotomia, quella tra il paradigma visuale/installativo e quello aurale/gestuale/performativo della poesia[63]; De Francesco, inoltre, rifiuta esplicitamente un'affiliazione diretta, e di conseguenza ogni riferimento nostalgico, alla tradizione della poesia concreta[64], rovesciando l'influenza delle arti visive sulla poesia che lì si registra in «un'iniezione della poesia nelle arti visive»[65].

Tale impalcatura teorica non può che riversarsi coerentemente nell'uso di «text-enhancing devices» (dispositivi di intensificazione del testo): secondo la definizione dello stesso De Francesco, si tratta di tutti quei «dispositivi, tanto digitali quanto analogici, che sono applicati al testo *a posteriori* o che il testo pre-esistente si trova a dover affrontare»[66]. Uno di questi dispositivi è la costruzione della *VR room* che costituisce il centro di *Expanded Poetry #1*, ed entra in una relazione di intensificazione con il preesistente libro *(((*. Per quanto sia necessario più di un *caveat* sull'"immersività" della cosiddetta "realtà virtuale"[67], *Expanded Poetry #1* intensifica alcuni elementi del libro, dando loro nuova consistenza non più materiale, ma «semi-immateriale»[68].

Tra questi elementi, vi è sicuramente il nesso *dattilo-/digitale*, così com'è configurato in *(((*: nella pubblicazione cartacea, infatti, il richiamo alla dattiloscrittura dà luogo a sovrapposizioni multiple di singole parole o brevi sintagmi[69], spinti solo in rari casi verso l'irriconoscibilità della matrice[70], secondo un'elaborazione grafica digi-

61 — A. De Francesco, "Poetry", cit., 39. "Concetto" fa riferimento alle pratiche poetico-artistiche concettualiste e/o post-concettualiste, mentre "oggetto" fa riferimento alle varie tradizioni, specialmente di origine angloamericana e francofona, che fanno campo alla poesia oggettivista.
62 — Ivi, 55.
63 — Per un'analisi, già ricca di possibili intersezioni e sfumature, della dicotomia installativo/performativo, cfr. P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, Carocci, Roma 2017.
64 — A. De Francesco, "Poetry", cit.
65 — Ivi, 49.
66 — Ivi., 41, corsivi nell'originale.
67 — Cfr. a questo proposito A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021.
68 — A. De Francesco, "Poetry", cit., 38 e seguenti.
69 — Unica eccezione sembra essere un testo (in ogni caso, della lunghezza di poco superiore alle due righe) interamente costruito con questa tecnica, cfr. A. De Francesco, *(((*, cit., 2021, 167.
70 — Si veda, ad esempio, la sovrapposizione di due espressioni, facilmente isolabili l'una dall'altra («torniamo a casa?» e «ti voglio bene») in chiusura di un testo successivo (ivi, 188).

Alessandro De Francesco, *Expanded Poetry #1*, in http://dertank.space/alessandro-de-francesco-exhibition

tale che mima leggeri spostamenti del foglio che sarebbero possibili anche con la macchina da scrivere.

A questo proposito, invece, la *VR room* che costituisce il cuore di *Expanded Poetry #1* propone una sorta di rifunzionalizzazione del nesso *dattilo-/digitale* virata verso l'im/possibilità della lettura. Prima di entrare, vi è una sorta di "introibo" nel quale una breve spiegazione del progetto realizzato per derTANK è corredata da una particolare esperienza uditiva: si può accedere, infatti, all'esecuzione di un file MP3 nel quale un estratto di *(((* viene letto, nella co-traduzione in lingua inglese di De Francesco e Andreas Burckhardt, da un coro di voci. Non si tratta di un'esecuzione polifonica, tuttavia, ma di una sovrapposizione continua di suoni, che ricorda, in questo, la sovrapposizione di lingue, ma anche quella dei segni (dattilo-)grafici nel libro, con un conseguente effetto di scarsa riconoscibilità dei singoli contributi. Si tratta di una pre-immersione, ossia di una prima intensificazione digitale del testo, che, tuttavia, non è ancora tanto "immersiva" come l'entrata nella stanza virtuale, dove la stessa lettura corale è processata digitalmente, in un modo che, secondo De Francesco, differisce dalla *sound poetry* «in quanto non implica alcuna particolare vocalizzazione o gesto corporeo [...] [creando tutti i suoni] attraverso tecniche di *morphing*, *stretching* e *filtering* applicate alla [...] voce umana che rimane in ogni caso irriconoscibile come tale»[71].

Entrando quindi nella *VR room*, le "pareti" della stanza risultano composte da testi estratti da *(((*, disposti secondo modalità di lettura non sempre immediate, e talora di difficile esecuzione; sono anche "pareti" che l'avatar può attraversare, esplorando dimensio-

71 — A. De Francesco, "Poetry", cit., 53.

ni nuove nell'interazione con il testo rispetto alla pubblicazione in libro (che da individuale si fa potenzialmente collettiva; trattandosi, poi di "pareti" di una stanza, non è più una relazione oculocentrica, né testo-centrica, etc.).
D'altra parte, nella pagina di introduzione alla stanza virtuale si può leggere, una delle istruzioni già recita così: «After all, this is just a poem in a 3D page» (In fondo, è soltanto una poesia all'interno di una pagina 3D). Non si tratta soltanto di un caso di *understatement* autoronico da parte dell'autore: *after all* significa anche che, dopo tutta l'esperienza della *VR room*, anzi dopo tutte le esperienze, in senso trans-mediale, comprendenti sia la pubblicazione cartacea che la sua intensificazione digitale, non si potrà che concordare con la visione di De Francesco della poesia come "volume", cioè come "pagina 3D".
Infine, all'interno della *VR room*, le im/possibilità oculari che punteggiano l'esperienza della stanza virtuale sono raddoppiate dall'apparente interruzione dell'introibo aurale descritto più sopra, sostituito dal rumore, cadenzato, dell'acqua che circonda le "pareti", simulando talora una mareggiata talora una ritirata dell'acqua e, in generale, degli elementi. In realtà, non si tratta di un banale mimetismo dell'acqua, bensì di voci processate digitalmente che radicalizzano quanto già esperito nella prima parte del lavoro, applicandovi tecniche di *morphing*, *stretching* e *filtering* (che hanno anche l'obiettivo di raccordare le tue parti, invece che ripeterne l'esecuzione, rendendola poi ridondante rispetto alla parte "leggibile" sulle "pareti").
Le possibili diramazioni di questa stanza virtuale, all'apparenza piuttosto scarna, sono ancora molte – potenzialmente infinite, come lo sono anche le possibilità di interazione, più che di lettura, che gli avatar possono instaurare con gli elementi della stanza virtuale. Tuttavia, la costruzione per elementi essenziali e con un'atmosfera vagamente "metafisica", in senso pittorico, della stanza virtuale è già rilevante di per sé, nel sottolineare come le sperimentazioni in ambito digitale possano rifuggire, anche piuttosto agevolmente, gli effetti di spettacolarizzazione "tecno-indotti"[72], muovendosi, invece, in una dimensione semi-immateriale, di esperienza tecno-coadiuvata (beneficiando, quindi, invece di sopprime-

72 — Secondo De Francesco ("Poetry", cit., 38), tali effetti sembrano rintracciabili nelle opere di altri autori e artisti contemporanei internazionali, spesso di una o due generazioni precedenti rispetto alla sua, come Eduardo Kac (n. 1962) o C. T. Funkhouser (n. 1964): senza svalutarne *ipso facto* le opere – e richiedendo, almeno, un approccio critico differente per la propria opera – De Francesco sembra appartenere invece a una corrente di radicale anti-spettacolarizzazione della "poesia come pratica artistica" che discende dalla critica debordiana della "società dello spettacolo", qui aggiornata e applicata alla VR.

re il supporto-libro, in una sorta di approccio "transmediale" che è anche "trans-materiale" e "trans-realtà"), De Francesco mira a operare un'intensificazione del segno verbale che, come si è detto, aderisce al proprio gesto di enunciazione e si avvicina al "reale" (o alla realtà virtuale) che lo comprende e che lo contiene fino ad assumere – anche in questo caso, come per Federici – carattere scientifico. Come si può leggere in una dichiarazione stessa dell'autore, infatti, «il carattere dattiloscritto, in particolare nelle sue sovrapposizioni, è un modo per rendere conto della molteplicità, della condensazione e della profondità del senso. Come in una sovrapposizione quantistica nell'*entanglement*, dove più stati coesistono, anche al di fuori della loro connotazione spaziotemporale stessa»[73].

Riallacciandosi agli interessi scientifici, perseguiti in quel caso anche per interesse professionale da Federici, queste righe ci consentono di arrivare ad alcune provvisorie conclusioni rispetto a un panorama che resta, in ogni caso, molto più vasto di quanto finora delineato. Le estetiche post-digitali qui trattate si orientano verso un interesse meta-mediale che va al di là di un semplice doppio fenomeno di disincanto del digitale e revival di media più antichi, facendo emergere ora l'importanza della dimensione corporale, nell'interazione tra essere umano e macchina (in Cingolani), ora una prospettiva che abbraccia tutto il reale, e anche la realtà virtuale (in Federici e De Francesco), mettendo in risalto, da un lato, la dimensione aurale della dattiloscrittura e, dall'altro, il legame con le ricerche nell'ambito della fisica quantistica. In merito a quest'ultimo punto, muta anche la scalarità della pagina: il foglio è ora foglio da disegno, in Cingolani, "foglio-pellicola", in Federici, o "volume 3D", in De Francesco.

Più che a una completa ri-mediazione, queste estetiche risultano ancorate alla "transcodificazione" che produce "configurazioni digital-materiali" di volta in volta inedite: sfruttando pragmaticamente la mimesi, il digitale interviene in realtà a "intensificare" il nesso *dattilo-/digitale*, come esplicitamente teorizzato, ad esempio, da De Francesco. In termini di collocazioni estetiche, infine, ciò significa che la tradizione dei *typewriter poems* dentro alla poesia visiva e concreta sfrutta ancora una volta la propria potenziale fuoriuscita dai limiti di detto "genere", consolidando scelte estetiche oggi feconde e futuribili come la scrittura asemica, nel caso di Cingolani e Federici, o la pratica poetico-artistica in ambito VR, per De Francesco.

73 — Comunicazione personale dell'autore (e-mail), 21 aprile 2022.